

Perché si tingeva i capelli? Sulla realtà e l'esistenza di Carmelo Bene

Silvia Gussoni

Ricercatrice indipendente (già Sapienza Università di Roma)

DOI: 10.54103/st.256.c529

Abstract

Questo breve saggio è una *bonus track* del libro pubblicato dall'autrice nel 2024 per FrancoAngeli Open Access. Nel primo paragrafo si richiama il paradosso teorico sull'«irrappresentabile» in cui incorse Carmelo Bene nell'ultima fase della sua parabola artistica. Nel secondo paragrafo le tesi sulla «metafora», con cui nel libro del 2024 veniva dipanato il paradosso, dapprima sono ulteriormente convalidate mediante il ricorso a uno scritto reperito solo di recente; in seguito sono usate per sviluppare una riflessione sul rapporto tra realtà e rappresentazione poetica che – con il conforto delle pratiche teatrali – conduce ad affrontare il tema dello *stile* e, collateralmente, a confutare le famigerate (e tutt'altro che provocatorie) affermazioni di Carmelo Bene sulla propria “non-esistenza”.

Parole chiave

Carmelo Bene; metafora; ritmo

Why Did He Dye His Hair? On the Reality and Existence of Carmelo Bene

Abstract

This short essay is a *bonus track* of the book published by the author in 2024 for FrancoAngeli Open Access. The first paragraph recalls the theoretical paradox on the «unrepresentable» that Carmelo Bene encountered in the last phase of his artistic journey. In the second paragraph, the theses on the «metaphor» with which the paradox was unravelled in the book of 2024 are firstly further validated through recourse to a text only recently found; subsequently, they are used to develop a thought on the relationship

between reality and poetic representation that – with the support of theatrical practices – leads to addressing the theme of *style* and, collaterally, to refuting Carmelo Bene's renowned (and far from provocative) statements on his own "non-existence".

Keywords

Carmelo Bene; Metaphor; Rhythm

La poesia, ovvero rappresentare l'irrepresentabile. Una soluzione all'*impasse* dell'ultimo CB

Se Carmelo Bene ha lasciato un'eredità artistica ai posteri, questa va individuata nella prossimità dell'attore alla poesia. Il rapporto con la poesia coltivato per elezione sin dagli esordi diviene, nell'ultimo decennio, un destino inevitabile per Bene, al punto che la formula scenica dell'assolo poetico assume un'importanza totalizzante e prende avvio, parallelamente, un inedito *atelier* di trasmissione del sapere teatrale alle nuove leve intitolato all'«attore del verso». Una simile radicalità operativa, connessa a un'attività infaticabile nonostante le precarie condizioni di salute, si manifesta però, sintomaticamente, nello stesso periodo in cui i pronunciamenti teorici *contro la rappresentazione* pervengono al loro limite estremo, alla completa negazione dell'arte e del «simbolico». Con l'«irrepresentabile», anzi, siamo già nel dominio della mistica, o comunque in un ambito in cui non sarebbe incoerente rinunciare a ogni residuo di comunicatività in favore del silenzio¹.

In altra sede ci eravamo limitati a questo: a evidenziare l'impossibilità di far tornare i conti fra la teoria dichiarata e la pratica messa *in opera* dall'ultimo Carmelo Bene. Del resto, proprio nel suo configurarsi come un'aporia questa concatenazione diviene fatale *pars destruens* in grado di inchiodare gli artisti alle proprie responsabilità: dopo CB, infatti, non è più ammissibile

1 Un esempio dell'atteggiamento paradossale di Bene si può trovare in questi versi del suo ultimo capolavoro, *l' mal de' fiori*, nei quali l'autore-suo-malgrado rinnega il fare artistico avvalendosi della forma più consolidata dalla tradizione letteraria, il poema; per giunta non lesinando sugli endecasillabi (Bene 2000: 5): «E iccome sofferire ancora un'arte / che ne immentre si dole – e nun c'è iverso / nianche attinticarla – sassovvenga esseffinita / ne' issuinutile e impazzi 'n piangerrisa / d'hovviabhasta! maicché tuvvoi la sia / codesta ciancia 'scrementata expressa / da la sussóla 'ncongrua assondidindi / poraccia mercatante la commessa».

praticare “impunemente” la rappresentazione, vuoi che l’illecito sia commesso per ignoranza – che è un’aggravante, semmai, per chi abbia la pretesa di essere riconosciuto come artista –, vuoi che sia commesso per malafede da chi, pur intuendo la posta in gioco nel discorso beniano – e già consapevole, in fondo, di usurpare il titolo di artista –, decida opportunisticamente di eludere la partita. Una *pars construens*, in verità, era già stata delineata da chi scrive nel libro «*Non esisto: dunque sono*». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* (Gussoni 2024: 133-180), per impossibilità di rassegnarsi alla fine della rappresentazione e *dunque* alla teorica fine dell’arte. La soluzione non è di compromesso – altrimenti non sarebbe valsa lo sforzo – e si potrebbe riassumere nel motto “fare un uso poetico del linguaggio”; dove per poetico si intende, in senso proprio, *metaforico*.

L’idea di metafora proposta era formulata passando il concetto deleuziano di «immagine-tempo» (Deleuze 2017) al vaglio della “semiologia eretica” di Pier Paolo Pasolini, nel cui quadro il poeta, sulla scorta di un’affermazione di Barthes, riconosce nel principio della metafora così come teorizzato da Roman Jakobson l’essenza del «cinema di poesia» che, pur ipotizzato in via teorica, egli ammette di non essere ancora pronto a tradurre in pratica (Pasolini 2015: 145 e 245-246). Sempre avvalendosi di Pasolini, che grazie al cinema scopre di non essere interessato al cinema in quanto linguaggio specifico, bensì al cinema in quanto «lingua scritta della realtà» *al pari del teatro che gli è semiologicamente analogo* (Pasolini 1968: comma 37), era stato possibile fare del Deleuze teorico della settima arte un teorico del teatro “dopo Carmelo Bene” (prescindendo dal noto saggio che il filosofo dedica a CB). In verità l’equazione “immagine-tempo = metafora” è qualcosa che Gilles Deleuze lascia tra le righe, nonostante la parola «metafora» compaia nel primo volume del suo dittico consacrato al cinema – *L’image-mouvement*, mentre il secondo è appunto *L’image-temps* –, nelle pagine dove si parla di Pasolini per dire che non avevano ragion d’essere i suoi timori di incorrere nel *nonsense* praticando un cinema di poesia “pura”, in cui la funzione-metafora non fosse contaminata dalla funzione-metonymia della (cinematografia di) narrazione (Deleuze 2016: 93-97). Anche se a sostegno di tesi audaci, ma argomentate con la maggiore puntualità possibile, non sembravano necessarie precisazioni aggiuntive, cogliamo questa occasione per integrare il nostro precedente scritto con una ulteriore convalida delle conclusioni sulla metafora, cui farà seguito una riflessione a proposito dello *stile* dalla quale,

in base alle prospettive aperte dall'arte/poesia sul problema della realtà, risulteranno collateralmente confutate le famigerate affermazioni di Carmelo Bene – niente affatto provocatorie come a molti erano sembrate – circa la propria “non-esistenza”.

Il titolo di questo saggio – lo si sarà riconosciuto – è ispirato a un passaggio della “leggendaria” puntata del programma tv *Maurizio Costanzo Show* che il 27 giugno 1994 vide protagonista del format *Uno contro Tutti* un Carmelo Bene particolarmente risoluto nel ribadire di “non esistere”, di essere «il qui presente assente» CB, a un'attonita platea del Teatro Parioli di Roma: tra i giornalisti e i critici teatrali che vi sedevano, più interessati alle proprie domande (spesso di bassissimo spessore) che alle risposte dell'attore, qualcuno² a un certo punto osò chiedergli: «Se Lei non esiste, perché si tinge i capelli?».

Integrazioni (in)dispensabili al libro «*Non esisto: dunque sono*». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* (FrancoAngeli OA, 2024)

«Immagine-tempo», alias metafora

Poco tempo dopo la pubblicazione del 2024, ci siamo imbattuti inopinatamente in uno scritto in grado di stornare del tutto dalle nostre affermazioni finali il sospetto di arbitrio filosofico: un'opera nella quale è propriamente chiamato *metafora* il procedimento atto a mostrare che c'è “mondo” anche oltre la dimensione sensibile, con espressioni che ricordano da vicino quelle usate da Deleuze per definire l'*immagine-tempo* alias – per sottolinearne i caratteri di solidità e trasparenza insieme – «cristallo» (di questo tenore: «La stessa immagine attuale ha un'immagine virtuale che le corrisponde come un doppio o un riflesso [...]. Vi è formazione di un'immagine a due facce, attuale e virtuale. [...] L'indiscernibilità tra reale e immaginario [...] è il carattere oggettivo di certe immagini»; Deleuze 2017: 81-84). Così il nostro scritto, dovuto alla penna di H.A. Murena³, che nell'estratto qui

2 Roberto D'Agostino, oggi noto prevalentemente per la testata online di costume e società «Dagospia».

3 Pseudonimo di Héctor Alberto Álvarez (Buenos Aires, 1923-1975). I passi citati provengono dall'ultimo saggio edito nel 1973, *La metafora e il sacro* (in particolare dal capitolo *L'Arte come mediatrice tra questo mondo e l'altro* e dal capitolo eponimo), sorta di testamento

riportato sembra addirittura rispondere al carmelobeniario «Non esisto: dunque sono»:

Si tratta dell'essenza che risulta evidente nell'operazione basilare dell'arte: nella metafora si “porta” (*fero*) “oltre” (*meta*) il senso degli elementi concreti impiegati per forgiare l'opera. [...] Portare il sensibile e il mondano oltre significa portare qua l'Altro Mondo. La metafora consiste nel rompere le associazioni di uso comune degli elementi concreti collocandoli in un altro contesto nel quale – grazie all'istantanea distanza che dà loro lo spostamento – [...] mostrano *l'altro dello stesso* (Murena 2023: 28).

[...] L'impulso metaforico, quando toglie dalla loro cornice abituale gli elementi materiali della metafora, li mette a tal punto in questione quanto a ciò che supponevamo costituisse il loro essere risaputo, da renderli traslucidi, per un secondo inesistenti. La metafora lascia vedere che non esistono né la materia né la metafora; *mostra la possibilità generale di non esistenza* [...]. Di questo [...] vedere l'essere che non necessita l'esistere – che è il movimento della metafora, resta un vestigio che si chiama *opera d'arte* (68-69).

Essere fondamentalmente segno di un'assenza, essere assenza, è cosa che atterrisce gli uomini. [...] In generale, i più cedono ai consigli della paura. Davanti al sospetto della propria irrealtà, scelgono di acquisire la pietrosa condizione di convertirsi in mondo, materia che non redimono. Decidono che loro sono loro [...]. Esiste tuttavia un'altra possibilità. Adamo nel Paradiso parlava in versi. [...] Adamo esprimeva il fatto che la vita dell'uomo è metaforica. [...] Allora noi possiamo restaurare dentro

intellettuale la cui recente traduzione italiana (Murena, 2023) contiene anche una nota biografica sull'autore – ancora poco noto in Europa –, attivo come poeta, filosofo, romanziere, drammaturgo e traduttore. Non ci è possibile approfondire, ma quest'opera corrobora la nostra monografia anche per i giudizi che esprime sul naturalismo artistico («non conduce all'Altro Mondo, perché nel suo bigottismo ignora che nell'arte, come in ogni *imitatio Dei* fervente, vale solamente ciò che si inventa, ciò che si “crea”»; 30) e sulla sostanziale differenza tra arte e mistica («Per [l']uomo [di fede] per il quale la vita è l'arte di lasciarsi trapassare dall'Altro Mondo, quell'arte nata dalla malinconia, che si limita a cercar di mostrare l'Altro Mondo, non solo non ha senso ma è oltretutto una prova di infedeltà»; 34-35). A farci conoscere *La metafora e il sacro* è stato, a sua insaputa, il titolare della Libreria del Convegno di Cremona Paolo Bonini, amministratore della pagina Facebook *Carmelo Bene Appreciation Group*, che il 24 febbraio 2024 ne ha postato lì un estratto: <https://www.facebook.com/share/p/14yWbT7Kdd/>.

di noi l'Adamo primordiale. [...] Conquistiamo il sapere di sapere che ogni avvenimento delle nostre vite significa, in più, un'altra cosa, distinta da quella che supponiamo; compone un'altra figura, la figura del nostro destino. È l'oltremondano delle nostre vite, ciò che [...] le rende così come devono essere per creature che sono *qui* ma che, in più, sono state tratte da *là* (79-82).

La metafora del (mio) corpo: lo stile

In tutto questo, però, Murena (2023: 73) individua un problema: «[...] la carnalità dell'opera in detrimento dei vestigi della metafora. La grande contraddizione risiede nel fatto che le forme estetiche soffocano, fanno a pezzi, imbalsamano il vivo, e che, nello stesso tempo, sono la condizione ineludibile dell'opera».

Concepire l'opera come necessità ai fini del processo metaforico, ma anche come residuo che «si pavoneggia» e solletica il narcisismo dell'artista che si illude di esserne l'autore (72), è una visione non dissimile da quella dell'ultimo Carmelo Bene, ma figlia di un ragionamento diverso: Bene infatti rifiutava l'arte in blocco in quanto compromessa con un «simbolico» che non cessava di essere rappresentazione, laddove Murena salva il simbolico – vedendolo nell'«Altro Mondo» che la metafora presentifica – e taccia di “prostituzione” *soltanto* quanto di materiale vi è nell'arte. Un giudizio tanto severo sul corpo – che Deleuze non avrebbe condiviso – non può persuadere chi ha avuto il proprio battesimo estetico grazie al teatro: chi cioè, per merito di una *pratica* (attoriale) in grado di risvegliare la sua sopita sensibilità, ha iniziato ad apprezzare l'arte non più “scolasticamente”, ma scoprendone l'autentico potere di com-muovere e di indurre alla com-passione. Scoperta decisiva dal momento che, suscitando un'avversione sotto forma di vero e proprio fastidio fisico per la rappresentazione inautentica che vuole spacciarsi per credibile, ha fatto al contempo maturare una sorta di *etica delle emozioni*: accolte come intrinsecamente vere, non ingannevoli come può essere la verosimiglianza “naturalistica”, poiché le proviamo indipendentemente dalla nostra volontà (per quanto l'istinto di sopravvivenza all'interno della società induca ciascuno di noi a sviluppare potenti strategie di autoinganno). Diffidare della materia, oltretutto, sottende il pregiudizio per cui obiettivo dell'arte sia “elearci” dal carcere dei sensi – così facili ad appagarsi di vili merci – e non, piuttosto, sgomberare il campo dalla consolante idea di Dio (o di suoi più volgari surrogati) esortandoci a rivolgere il nostro amore

sensuale alle persone che – incarnate e periture al pari di noi – hanno reso (se morte) o rendono (se vive) un po' più tollerabile, riammantandolo di mistero e di incanto, il mondo feroce nel quale, se pure saremo risparmiati dalla violenza dei malvagi, sarà comunque la natura, presto o tardi, a darci la morte. A Leopardi – uno su tutti –, che ha trasfigurato il suo dolore in bellezza, e a chi mi vuole bene, non a un'entità trascendente o disincarnata, debbo un po' della mia felicità su questa terra.

L'*incarnazione*, dunque, non è la fatale maledizione dell'arte, bensì la sua quintessenza. Va precisato⁴ che qui si utilizzano le parole «arte» e «poesia» come sinonimi, giacché la poesia risponde al principio metaforico (Jakobson-Pasolini) come vi risponde l'arte (Murena): alla base c'è sempre il paradosso di riuscire a *mostrare* pur senza giungere a designare o *significare* come invece fa la rappresentazione “canonica”⁵; il paradosso, insomma, di essere rappresentazione che, nel suo darsi, mette in discussione il proprio stesso statuto rappresentativo. Data la sostanziale analogia – e a dispetto di Murena, questa volta – è giocoforza che l'arte condivida anche la caratteristica più palmare della poesia: quell'elemento ritmico-sonoro che pertiene senz'altro al piano della realtà sensibile/attuale, ossia, generalizzando, l'evidenza *corporea* della forma. Essenza metaforica, e radicamento della forma nella realtà: sembrerebbe sussistere una contraddizione, ma è solo apparente; infatti quando della poesia diciamo – parafrasando Paul Valéry⁶ – che è *l'esatto equilibrio tra suono e significato*, non stiamo mettendo sui due piatti della bilancia la realtà fisica e la realtà immaginaria che si “saldano” nella metafora: il «significato» non è affatto l'immaginario, bensì il suo opposto. L'immaginario – lo abbiamo visto – “è”: ha uno statuto ontologico al pari della realtà fisica (del suono)⁷; laddove il significato corrisponde al concetto astratto, ossia alla rappresentazione, che “esiste” proprio *in quanto finzione* e

4 Lo si è già fatto altrove (Gussoni 2024: 29-30), ma ora si aggiunge il conforto di Murena: «Quello che si dice della poesia in generale deve essere applicabile a tutte le arti, sotto pena di falsità: tale è il senso in cui viene usata qui la parola poesia» (Murena 2023: 27).

5 Sempre Murena (2023: 65): «Non c'è nulla di *dimostrabile* nel campo della metafora, [...] le cose sono semplicemente *mostrate*, e basta».

6 Cfr. *La dizione dei versi*, ora in *Scritti sull'arte* (Valéry 2017: 96; passo richiamato anche in Gussoni 2024: 174).

7 Anche su questo punto si veda Gussoni 2024: 157, nota 72; ma vale la pena aggiungere qualcosa: non è, questo, un “contaminare l'ontologia di metafisica” – le stragi che ha causato nei secoli dovrebbero essere una ragione sufficiente per diffidare della metafisica –, bensì, all'esatto opposto, un riaffermare l'ontologia in veste, per così dire, “allargata”.

che solamente nell'arte-poesia non diviene inganno, *falsità*, perché li interviene appunto la forma con il suo portato corporeo. Queste osservazioni possono sembrare sofismi, invece è esattamente qui l'errore di prospettiva che induce Murena a parlare di «grande contraddizione», e in cui anche chi scrive era incorsa prima di riflettervi più attentamente: ambire all'«Altro Mondo» non comporta la necessità di negare “questo”; e l'incarnazione non contamina la purezza della metafora, ma – all'esatto opposto – è garante della sua verità. L'errore nasceva dal fatto che l'“essere” della realtà fisico-immaginaria ci si presenta inevitabilmente velato dall'“esistere” dei significati. Così, per riconoscere un corpo (reale) in virtù delle risonanze emotive che crea nel mio, ho bisogno di *credere* al nome (arbitrario) di cui lo rivesto. In questo modo – sarà bene ammetterlo – la tanto vituperata rappresentazione si redime: quando possiamo sperimentarla “secondo la poesia”, legata a una realtà corporea, è finzione salvifica, non ingannevole falsità. E «nulla di diverso è la vita» (Murena 2023: 82).

Scissa da una realtà corporea, viceversa, la rappresentazione è sempre vuoto simulacro, e in quanto tale è stata giustamente stigmatizzata, tra gli altri, dai principali teatranti-poeti del Novecento: Carmelo Bene, Antonin Artaud e Bertolt Brecht, che con ostinazione hanno cercato di risolvere il problema della falsa arte, e della falsa vita, senza tuttavia pervenire a esiti davvero convincenti sul piano teorico (ma proprio della *crudeltà* con cui hanno fronteggiato l'impresa costoro risplendono). A inquadrare meglio il rapporto *poetico* tra realtà e finzione, sebbene da una prospettiva che non ha saputo travalicare lo “specifico” del teatro, è stata a ben guardare la Biomeccanica elaborata sulla scorta delle ricerche dei maestri russi della regia: arrovellandosi su questioni di pedagogia attoriale, infatti, Stanislavskij “scopre” che nell'essere umano il *ritmo interno* (la dinamica con cui sono

Come se quella che comunemente viene definita ontologia – scansata con legittimo disgusto da artisti come Carmelo Bene (v. il noto passaggio del già citato *Uno contro Tutti* del 1994: «Non parlo a chi mi rompe i coglioni con l'“essere” e con l'“esser-ci”! Non voglio parlare con l'ontologia, abbasso l'ontologia!», con riferimento al pensiero di Heidegger) o, oggi, Romeo Castellucci (v. la rivendicazione del teatro come «finzione contro la vita» posta in antitesi all'«ontologia del sangue e del dolore» della Performance Art: Castellucci, Biancardi 2025) – non fosse l'ontologia autentica, ma già, sotto mentite spoglie, il suo decadimento “ideologico”: come se quella pseudo-ontologia non fosse, cioè, un discorso su “tutto” l'essere (non-cronologico: attributo che in fondo gli riconosceva anche Parmenide), ma solo sull'essere fenomenico.

concatenati i pensieri che un certo stato emotivo genera) e il *ritmo esterno* (espresso nei movimenti e nella “prosodia” con cui viene riferito un testo verbale, ovviamente diverso dal *flusso di coscienza* che si svolge dentro di noi, o addirittura opposto, come quando si pensa «Ti amo» e si dice tutt’altro) intrattengono una corrispondenza intima e inevitabile:

Un altro esperimento: allineiamo tutti i mobili contro una parete e noi ci sediamo in disparte, lasciando in mezzo al palcoscenico solo una poltrona. Arkadij Nikolaevič ci chiama uno per uno: ognuno deve dire tutte le possibili azioni e posizioni che la sua fantasia è capace di escogitare con quella poltrona. Ogni posizione deve essere giustificata interiormente con una «finzione», una «circostanza data» e coi relativi sentimenti. [...] – In conclusione – dice infine Arkadij Nikolaevič – le cose stanno così: da un lato l’attore cerca in scena la posizione che meglio assecondi il suo umore e risponda alle esigenze della vicenda e del problema che rappresenta. Dall’altro il problema, la vicenda e il loro stesso umore suggeriscono spontaneamente le posizioni. Si influenzano a vicenda [...]. Durante una delle prime rappresentazioni dell’*Albergo dei poveri* mi è capitato un fatto curioso. La parte di Satin, in complesso, non è difficile, tranne il monologo «sull’uomo» dell’ultimo atto. [...] Dopo il monologo mi sentivo come un cantante che ha mancato una nota alta. Così per due o tre sere, poi inaspettatamente tutto venne da sé. [...] Sono arrivato alle radici della mia parte e le ho trovate coperte di muschio: tutti gli inutili compiti estranei, formali e di mestiere. Il mio monologo «pieno di significati universali» non aveva niente a che fare con il monologo scritto da Gorkij. Il mio non era che il culmine di una recitazione enfatica, il suo era il vertice del dramma, [...] il massimo momento creativo per l’autore e per l’interprete (Stanislavskij 1996: 190-192).

È opportuno notare due cose. La prima è che la corrispondenza necessaria tra la vita interiore e la sua espressione esteriore, di cui parla Stanislavskij, è del tutto analoga alla corrispondenza che, nella metafora, salda l’immaginario al suo correlativo attuale (per dirla alla Deleuze), ossia che *salda un certo immaginario al corpo particolare, individuale in cui si incarna*. La seconda cosa da notare – e che si farebbe notare a Stanislavskij – è che, quando l’attore arriva finalmente a sentirsi “intonato” al testo che pronuncia, il personaggio-Satin risulta quasi accessorio: l’immedesimazione, di fatto, è avvenuta non con “la parte”, bensì con il ritmo del poeta Gorkij nel momento in cui i di lui

pensieri prendevano corpo in *quella* scrittura. Come definire questo “accordo ritmico”, che è insieme garanzia di individualità e condizione dell’immedesimazione in Gorkij-scrivente anche a prescindere dalla sua presenza in carne e ossa, altrimenti che con la parola «stile»?

L’autore infonde all’opera un suggello inconfondibile attraverso il proprio stile, esatta metafora del suo corpo *in absentia* poiché consente di percepire il “peso” di quel corpo vivo *assoggettato* al suo immaginario mentre l’opera veniva materialmente realizzata. A conferma di ciò, si legga il seguente passo dalla *Recherche* di Proust, in cui il narratore incontra lo scrittore Bergotte e, dapprima faticando a riconoscerlo tramite le parole usate in conversazione come l’autore di libri amati, rinviene infine la corrispondenza tra l’uomo e le opere in virtù di un’esperienza mimetica *involontariamente attoriale*; e la rinviene a un livello tanto più necessario quanto meno esteriormente appariscente, sul piano ritmico e non su quello della rassomiglianza lessicale:

Le parole irriconoscibili uscite dalla maschera che mi stava sott’occhio, bisognava riferirle proprio allo scrittore che ammiravo: esse non avrebbero potuto inserirsi nei suoi libri alla maniera di un *puzzle* che si combini con altri; erano su di un altro piano ed esigevano una trasposizione grazie alla quale un giorno in cui mi ripetevo delle frasi sentite dire a Bergotte vi ritrovai tutta l’armatura del suo stile scritto e potei riconoscerne e individuarne i vari pezzi in quel discorso parlato che mi era parso così differente. [...] Un simile accento non è notato nel testo, nulla ve lo indica; eppure, si aggiunge da sé alle frasi, non è possibile dirle altrimenti, è quanto di più effimero e tuttavia di più profondo c’è nello scrittore: ciò che testimonierà della sua natura⁸ (Proust 2017: 411-412).

Ha ragione Murena a mettere in luce, nel passo su Adamo, l’essenza metaforica dell’uomo, ma questa non è “contaminata” dalla sua realtà fisica: il Paradiso dove Adamo «parlava in versi» è *terrestre*. È lo stesso luogo dove vive quel Carmelo che un giorno è *apparso* per il nostro Bene (con buona pace della Madonna). Il luogo dove non smetterà di “essere”, finché

8 Oltre alla fonte originale, è doveroso citare il lavoro di chi prima di chi scrive ha isolato questo passo proustiano per servirsene a scopi argomentativi diversi (ma probabilmente tangenti). La studiosa, Giulia Martini (2024: 21-22), si avvale della traduzione di *All’ombra delle fanciulle in fiore* di F. Calamandrei e N. Neri, pubblicata da Einaudi, seppure con revisioni successive, sin dal 1949.

“esisterà” il suo nome. Ci scusiamo con lettrici e lettori se in questo scritto ci siamo concessi qualche licenza poetica: non appena avremo l’occasione di intraprendere, con gli strumenti della filologia, un onesto lavoro artigianale che, sulla base di evidenze documentarie, del resto già in nostro possesso, sia più utile a colmare lacune nello stato dell’arte che a esorcizzare la nostra paura della morte, promettiamo di non sottrarcene.

Bibliografia

Baliotti, A., Fazzini, C. (a cura di) (2024). *Né di sospiri è degna la terra. Carmelo Bene/Giacomo Leopardi*, catalogo della mostra (Torre Civica di Recanati, 13 aprile - 8 settembre 2024). Argolibri.

Bene, C. (2000). *Il mal de' fiori poema*. Bompiani.

Castellucci, R., Biancardi, M. (2025). “La visione dell’abbandono”. *Antinomie*, 23 gennaio. <https://antinomie.it/index.php/2025/01/23/la-visione-dellabbandono/>.

Deleuze, G. (2016). *L’immagine-movimento. Cinema 1*. Einaudi.

Deleuze, G. (2017). *L’immagine-tempo. Cinema 2*. Einaudi.

Fadini, E. (2023). *Scritti sul teatro. Interventi, recensioni, saggi*, a cura di A. Petrini, G. Pititu. Cue Press.

Giacchè, P. (2024). *Bene Detto Pinocchio*. Kurumuny.

Giorgino, S. (2024). *Eretico barocco. Una linea meridiana nella poesia italiana del Novecento*. Carocci.

Giorgino, S., Paiano, A. (a cura di) (2023). *Da questo altrove. Carmelo Bene e il Sud del Sud dei santi. Una cartografia*. Kurumuny.

Gussoni, S. (2024), «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene. Con nuovi documenti sugli esordi di Bene e tre atti unici di Marcello Barlocco*. FrancoAngeli Open Access. <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/1093>.

Martini, G. (2024). *L’apocalisse dialogica. Scambi di battute nella poesia italiana del Novecento*. Carocci.

Maurizio Costanzo Show. *Uno contro Tutti: Carmelo Bene* (27 giugno 1994).
<https://youtu.be/ZDwQOcRViLg?si=MPYKVRc40sK2MjnC>.

Murena, H.A. (2023). *La metafora e il sacro*. La Noce d'Oro.

Pasolini, P.P. (1968). "Manifesto per un nuovo teatro". *Nuovi Argomenti*, n.s. 9, gennaio-marzo.

Pasolini, P.P. (2015). *Empirismo eretico*. Garzanti.

Petruzzi, C.A. (2025). *Carmelo Bene a Cannes (1969-1973)*. Mimesis.

Proust, M. (2017). *Alla ricerca del tempo perduto*. Einaudi.

Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.

Stanislavskij, K.S. (1996). *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, prefazione di F. Malcovati. Laterza.

Valéry, P. (2017). *Scritti sull'arte*, traduzione di V. Lamarque, con uno scritto di E. Pontiggia. Abscondita.